

можно ищет общий пульс «кинонедели», ритмическое объединение разнородных тем.

Введенная в номере 5 связь между отдельными ритмами (некто, увлеченный чтением «Киноправды») — лишь временное успокоительное средство для глаза зрителя.

Некто-человек просматривает показания свидетелей на эсеровском процессе, знакомится с поездкой наркома в Сибирь, тихо переносится на курорты Кавказа и, наконец, полупривстав на стуле, напряженно следит за быстрым, четким пульсом сюжета «Красного дерби», которым заканчивается номер.

Шаг за шагом меняются закоренелые приемы съемки, приемы монтажа в сторону выявления чистого движения, торжества движения на экране.

Большое внимание уделяется композиции надписей (поскольку пока надписи неизбежны).

Кинохроника должна жить действительностью, и при малейшем экономическом ее освобождении она сразу же шире откроет свои глаза, захватит и искусство, творческий взлет которого сейчас сильнее, чем когда бы то ни было, обопрется на рабочую толпу, широкую и жестикулирующую, сроднит ее с железным ритмом двигающихся, ползущих, двигательных, летательных машин.

Сотни тысяч, миллионы безграмотных или просто прячущихся от шумно двигающегося «Сегодня» граждан РСФСР должны будут воспитать свое восприятие перед светящимся экраном Кино.

1922

КИНОКИ. ПЕРЕВОРОТ

Из ВОЗЗВАНИЯ НАЧАЛА 1922 года

...Вы — кинематографисты: режиссеры без дела и художники без дела, растерянные кинооператоры и рассеянные по миру авторы сценариев,

Вы — терпеливая публика кинотеатров с выносливостью мулов под грузом преподносимых переживаний,

Вы — нетерпеливые владельцы еще не прогоревших кинематографов, жадно подхватывающие объедки немецкого, реже американского стола —

Вы ждете, обессиленные воспоминаниями, вы мечтательно вздыхаете на луну новой шестиактной постановки... (нервных просят закрыть глаза),

Вы ждете того, чего не будет и чего ждать не следует.

Прятедьски предупреждаю:
не прячьте страусами головы.
Подымите глаза,
осмотритесь —
Вот!
Видно мне
и каждым детским глазенкам видно:
Вываливаются внутренности,
кишки переживаний
из живота кинематографии,
вспоротого
рифом революции.
Вот они волочатся,
оставляя кровавый след на земле,
вздрагивающей от ужаса и отвращения.
Все кончено.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ:
СОВЕТУ ТРОИХ¹ — ДЗИГА ВЕРТОВ

...Картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая, безразлично какая,— если у нее вырезать все сюжеты и оставить одни подписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие киносюжеты — реалистические, символические, экспрессионистические — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс киноиллюстрации — таковы почти без исключения все картины наши и заграничные...

ИЗ ВОЗЗВАНИЯ от 20/1 — 23 г.
КИНЕМАТОГРАФИСТАМ — СОВЕТ ТРОИХ

...Пять поднокровных лет мировых дерзаний вошли в вас и вышли, не оставив никакого следа. Дореволюционные «художественные» образцы висят в вас иконами, и к ним одним устремились ваши богомольные внутренности. Заграница поддерживает вас в вашем заблуждении, присылая в обновленную Россию нетленные мощи кинодрам под великолепным техническим соусом.

Наступает весна. Ожидается возобновление работ кинофабрик. Совет Тройх с нескрываемым сожалением наблюдает, как кинопроизводители перелистывают страницы литературных произведений в поисках подходящей инсценировки. Уже носятся в воздухе названия предполагаемых к постановке театральных драм и поэм. На Украине и

здесь, в Москве, уже ставят несколько картин со всеми данными на импотенцию.

Сильная техническая отсталость, потерянная за время безделия способность к активному мышлению, ориентация на психодраму в 6 частях, то есть ориентация на свой собственный зад,— обрекают заранее на неудачу каждую подобную попытку. Организм кинематографии отравлен страшным ядом привычки. Мы требуем предоставления нам возможности проэкспериментировать умирающий организм на предмет испытания найденного противоядия. Мы предлагаем неверующим убедиться: мы согласны предварительно испробовать наше лекарство на «кроликах» — киноэтудах...

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА ТРОИХ от 10/IV — 23 года

Положение на кинофронте считать неблагоприятным.

Первые показанные нам новые русские постановки, как и следовало ожидать, напоминают старые «художественные» образцы в той же мере, в какой нэпманы напоминают старую буржуазию.

Намечаемый постановочный репертуар на лето и у нас и на Украине не внушает никакого доверия.

Перспективы широкой экспериментальной работы — на заднем плане.

Все усилия, вздохи, слезы и чаяния, все молитвы — ей, шестиактной кинодраме.

А потому Совет Трех, не дожидаясь допущения киноков к работе и не считаясь с желанием последних самим осуществить свои замыслы, пренебрегает в настоящий момент правом авторства и решает: немедленно опубликовать для всеобщего пользования общие основы и лозунги грядущего переворота через кинохронику, для чего в первую голову предписывается киноку Дзиге Вертову в порядке партийной дисциплины опубликовать некоторые отрывки из книги «Киноки. Переворот», достаточно выясняющие сущность переворота.

СОВЕТ ТРОИХ

В исполнение постановления Совета Трех от 10/IV с. г. опубликовываю следующие отрывки:

1

Наблюдая над картинами, прибывшими к нам с Запада и из Америки, учитывая те сведения, которые мы имеем о работе и исканиях за границей и у нас, я прихожу к заключению:

Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кинокартинам, действителен и по сей день. Самое тщательное наблюдение не обнаруживает ни одной картины, ни одного искажения, правильно устремленного к раскрепощению киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза.

Мы не возражаем против подкопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления.

Основное и самое главное:
Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.

Киноглаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее.

Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца.

До сегодняшнего дня не раз киносъемщик получал замечания за бегущую лошадь, которая на экране неестественно медленно двигалась (быстрое вращение ручки съёмочного аппарата), или наоборот — за грактор, который чересчур быстро распахивал поле (медленное вращение ручки аппарата), и т. д.

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему, обдуманную систему таких случаев, систему кажущихся незакономерностей, исследующих и организующих явления.

До сегодняшнего дня мы насильно заставляли киноаппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза. И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка. Мы с сегодня раскрепощаем аппарат и заставляем его работать в противоположном направлении, дальше от копированного.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем киноглаз, нащупывающий в хаосе движения равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем киноглаз со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения.

...Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения.

Пример: съемка бокса не с точки зрения присутствующего на состязании зрителя, а съемка последовательных движений (приемов) борющихся.

Пример: съемка группы танцующих — не съемка с точки зрения зрителя, сидящего в зале и имеющего перед собой на сцене балет.

Ведь зритель в балете растерянно следит то за общей группой танцующих, то за отдельными случайными лицами, то за какими-нибудь ножками — ряд разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя.

Кинозрителю этого подносить нельзя. Система последовательных движений требует съемки танцующих или боксеров в порядке изложения следующих друг за другом поставленных приемов с насильственной переборской глаз зрителя на те последовательные детали, которые видеть необходимо.

Киноаппарат «таскает» глаза кинозрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в наивыгоднейшем порядке, и организует частности в закономерный монтажный этюд.

3

...Ты идешь по улице Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон.

Еще пример: опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.) — такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале (см. «Киноправду» № 13). Сюда же следует отнести монтаж приветствий толп и монтаж приветствий машин т. Ленину («Киноправда» № 14), снятых в разных местах, в разное время.

...Я — киноглаз. Я строитель. Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в не существовавшую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, занятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне

удалось их расположить в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната.

Я — киноглаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я — киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека.

4

...Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения от самых сложных комбинаций.

Освобожденный от обязательства 16—17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал.

Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расширяю по-новому неизвестный вам мир.

5

...Еще раз условимся: глаз и ухо. Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радиоухо — монтажное «слышу»!

Киноглаз — монтажное «вижу»!

Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих кастрированных излишней.

В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и сталкивающихся — в жизнь входит просто глаз.

Прошел день зрительных впечатлений. Как сконструировать впечатления дня в действенное целое, в зрительный этюд? Если все, что увидел глаз, сфотографировать на киноленту, естественно, будет сумбур. Если искусно смонтировать сфотографированное, будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятьку впечатлений обыкновенного глаза.

Глаз механический — киноаппарат, — отказавшись от пользования человеческим глазом, как шпаргалкой, отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчлняя движение или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы и этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы...

...В помощь машине-глазу — кино-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве; в дальнейшем — кино-инженер, управляющий аппаратами на расстоянии.

Результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего, явится необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах...

...Сколько их — жадных к зрелищам, протерших штаны в театрах.

Бегут от будней, бегут от «прозы» жизни. А между тем театр почти всегда — только паршивая подделка под эту самую жизнь плюс дурацкий конгломерат из балетных кривляний, музыкальных писклов, световых ухищрений, декораций (от намалеванных до конструктивных) и иногда хорошей работы мастера слова, извращенной всей этой белибердой. Некоторые театральные мастера разрушают театр изнутри, ломая старые формы и объявляя новые лозунги работы на театре; на помощь привлечены и биомеханика (хорошее само по себе занятие), и кино (честь ему и слава), и литераторы (сами по себе недурные), и конструкции (бывают хорошие), и автомобили (как же не уважать автомобиля?), и ружейная стрельба (опасная и впечатляющая на фронте штука), а в общем и целом ни черта не выходит.

Театр и не больше.

Не только не синтез, но даже не закономерная смесь.

И иначе быть не может.

Мы, киноки, решительные противники преждевременного синтеза («К синтезу в зените достижений!»), понимаем, что беспечно смешивать крохи достижений: малютки сразу же погибают от тесноты и беспорядка. И вообще —

Арена мала. Пожалуйте в жизнь.

ника — стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий, куски действительной энергии (отличаю от театральной), сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа.

Такая структура киновещи позволяет развить любую тему, будь то комическая, трагическая, трюковая или другая.

Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах.

Необыкновенная гибкость монтажного построения позволяет ввести в киноэтиюд любые политические, экономические и прочие мотивы. А потому:

С сегодня в кино не нужны ни психологические, ни детективные драмы,

С сегодня не нужны театральные постановки, снятые на киноленту,

С сегодня не инсценируется ни Достоевский, ни Нат Пинкертон.

Все включается в новое понимание кинохроники.

В путаницу жизни решительно входят:

1) киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу», и

2) кинок-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения.

1923

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ОПЫТНОЙ КИНОСТАНЦИИ

Бюро киносъемки и редакция «Киноправды» уничтожаются. Образуется небольшое ядро спаянных внутренней дисциплиной работников — первая опытная киностанция.

Цель организации — прорвать организованной работой фронт отчаяния от безделья и прочих причин хотя бы на одном из участков этого фронта — на фронте хроники и эксперимента. Эксперимент, помимо всего прочего, рассматривается еще как некий фермент, вовлекающий заинтересованных сотрудников в бурное взаимодействие — средство верное и испытанное.

Перспектива в даль (высокая цель): институт непрерывного изобретения и совершенствования; ставка на мировое качество продуктов производства — киномак СССР.

Примечание на случай улыбки: чем выше цель, тем сильнее побуждение людей объединиться для упорной работы. В этом гарантия конечного успеха.

Виды съемки:

СОДЕРЖАНИЕ

С. Дробашенко. Теоретические взгляды Вертова 3

Статьи, выступления	43
Мы. Вариант манифеста	45
Пятый номер «Киноправды»	49
Киноки. Переворот	50
Об организации опытной киностанции	58
Кинореклама	60
О значении хроники	67
«Киноправда»	68
О фильме «Киноглаз»	68
О значении неигровой кинематографии	69
«Киноглаз»	72
Рождение «киноглаза»	73
О «Киноправде»	75
Художественная драма и «киноглаз»	79
Основное «киноглаза»	81
Кинокам юга	82
«Киноправда» и «Радиоправда»	84
По-разному об одном	86
Фабрика фактов	87
Киноглаз	89
О фильме «Одиннадцатый»	104
«Человек с киноаппаратом»	106
От «киноглаза» к «радиоглазу»	109
Из истории киноков	116
Письмо из Берлина	120
Ответы на вопросы	122
Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильм» — «Симфония Донбасса»	125
Первые шаги	127
Как мы делали фильм о Ленине	130
Без слов	131
Хочу поделиться опытом	133

«Три песни о Ленине» и «киноглаз»	137
Киноправда	139
Последний опыт	143
Об организации творческой лаборатории	145
Правда о борьбе героев	150
В защиту хроники	152
О любви к живому человеку	154
Из записных книжек и дневников	161
Творческие замыслы, заявки	269
Проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ»	271
О приключениях делегатов, едущих в Москву на съезд Коминтерна	274
Сценарный план фильма «Одиннадцатый»	275
«Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония)	277
Звуковой марш (Из фильма «Симфония Донбасса»)	280
«Симфония Донбасса» («Энтузиазм»)	283
«Она» и «Вечер миниатюр»	285
«Девушка-композитор»	285
«День мира»	286
«Девушка играет на рояле»	288
«Письмо трактористки (Фильм-песня)	297
«Тебе, фронт!»	299
«Минута мира»	302
Галерея кинопортретов	303
«Маленькая Аня» (кинопортрет)	303
Приложения	307
Комментарии и примечания	309
Фильмография	316

М., Искусство, 1966, 320 стр. 778 с.

Редактор Н. Г. Зеличенко Оформление художника И. С. Клейнарда.
Художественный редактор Г. К. Александров. Технические редакторы
А. А. Сидорова и Е. Я. Рейзман. Корректоры Т. В. Кудряцева
и Л. Л. Липова.

Слано в набор 16/IX — 1965 г. Подписано к печати 5/1 — 1966 г. Формат бумаги
70×90¹/₁₆. Печ. л. 20,75 Уч.-изд. л. 21,108. Условных л. 24,28. Изд. № 15472. А10903
Тираж 7 тыс экз Цена 1 р. 44 к. «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.
Заказ 440

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете
Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2